

朱乃正素描集

中国素描经典画库

孙景波

主编

大陈书记
伊

972



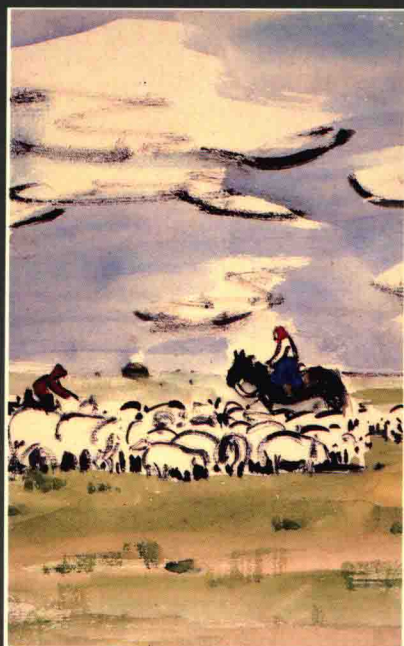
朱乃正

江苏工业学院图书馆
藏书章

朱乃正，一九三五年十一月生，浙江省海盐县人。一九五三年入中央美术学院学习，受吴作人、艾中信、王式廓等先生指导。一九五八年毕业后，于一九五九年春分配至青海省工作，在高原工作长达二十一年。曾任青海省美协副主席。一九八〇年秋调回中央美术学院任教。作品曾于国内外展出、获奖并被收藏。此外，兼擅书法与水墨画。出版有：《朱乃正素描选》、《朱乃正作品选》、《朱乃正水墨百图》、《朱乃正小型油画风景选》、《SIGNATUR》(德国签名画册)、《朱乃正 60 小书画》、《朱乃正素描集》、《朱乃正品艺录》。曾任中央美术学院副院长。现任中央美术学院学术委员会主任，教授，中国美术家协会理事，油画艺术委员会委员，中国油画学会副主席，全国政协委员。

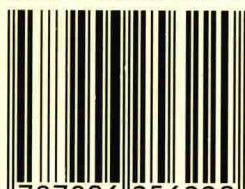
中国素描经典画库

A TREASUREHOUSE OF CHINESE CLASSICAL SKETCHES



图书设计 苏 旅
责任编辑 苏 旅
蓝薇薇
杨 诚
封面装帧 胡 马

ISBN 7-80625-622-9



9 787806 256220 >

中国素描经典画库

朱乃正素描集

主编 孙景波
出版 广西美术出版社
经销 全国各地书店

印刷: 精一印刷(深圳)有限公司

开本 887 × 1193 1/16 印张 4 插页 4

1998年12月第一版第一次印刷

印数 4000

书号: ISBN7-80625-622-9/J·500 定价: 28.00 元

朱乃正

朱乃正，一九三五年十一月生，浙江省海盐县人。一九五三年入中央美术学院学习，受吴作人，艾中信，王式廓等先生指导。一九五八年毕业后，于一九五九年春分配至青海省工作，在高原工作长达二十一年。曾任青海省美协副主席。一九八〇年秋调回中央美术学院任教。作品曾于国内外展出、获奖并被收藏。此外，兼擅书法与水墨画。出版有：《朱乃正素描选》、《朱乃正作品选》、《朱乃正水墨百图》、《朱乃正小型油画风景选》、《SIGNATUR》(德国签名画册)、《朱乃正 60 小书画》、《朱乃正素描集》、《朱乃正品艺录》。曾任中央美术学院副院长。现任中央美术学院学术委员会主任，教授，中国美术家协会理事，油画艺术委员会委员，中国油画学会副主席，全国政协委员。

我的素描观散则

朱乃正

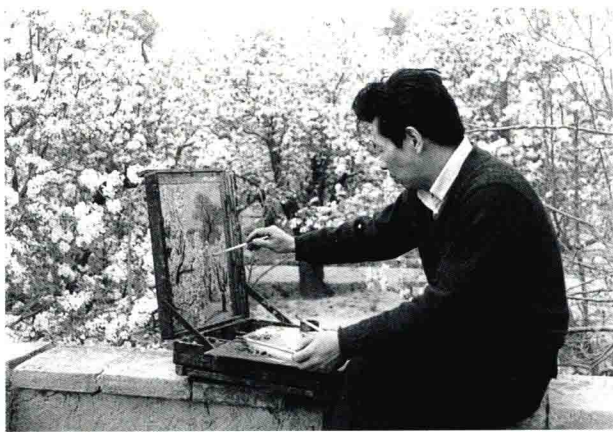
素描之根本目的及其恒久价值，是通过研究造型语言的内在规律，尔后使艺术家获得对客体万象的普遍认识与主动掌握以形述情的自由。

——摘自《当代素描——名师作品集粹》



1957年于中央美院操场

绘画本身是视觉艺术，是靠画面形象来说话的，所以艺术家的一双眼睛的精练敏锐是至关重要的。一切真的美的，需要通过眼睛去鉴别发掘，一切假的丑的，也需要通过眼睛去挑剔弃除。我一直很清楚地记得，王式廓先生在指导我们作画的时候，经常强调的一句话：



1979年于青海农村梨园写生

“你们不能以普通人的眼睛去看事物与对象，要时时刻刻用艺术家的眼睛去观察，这是个重要问题！”

经过近30年的艺术劳动，我自己在实践中才逐渐理解这句话的真正含量和重要意义。艺术家与一般人在观察事物时之区别，就在于艺术家的思维与观察，是通过“造型语言”这一课题的严格训练而获得特殊装备的。一个画家完成绘画作品的整个流程就是：思维——观察——表现，也就是心、眼、手三者高度配合下的无数次反复，而在其中，眼睛所起的无疑是中心枢纽的作用。所以画家在运用眼睛观察时，实际上必须同时启动潜蕴的思维与画面的表现两个闸门，汇成统一协作得十分严密的专注力，这时，真情实意才得以在笔端流露，创造意识才可能激发涌现，艺术技巧才可能自然产生和运用，并使其具有真正的生命活力。

绘画艺术的魅力在于斯，艺术品的价值、品位、格局、高低在于斯，欣赏与鉴别之真髓亦在于斯。

——摘自《完成自己历史使命的忠诚艺术家》

中央美院自建国初(1950年)成立。在此前后，始终对作为造型艺术基础的素描教学非常重视。在徐悲鸿先生的直接指导下，形成了一种学术风气，延续至今仍为学院的优良传统。由于悲鸿先生留欧时对素描的精深研究和取得的高度造诣，在学院整个教学中始终保持并遵循这一十分严格的规范。如作进一步的分析与认识，则不难从悲鸿先生常用的“尽精微，致广大”，“三大面五调子”等极为概括的铭言中得到引伸，前者是指观察与表现时必须掌握的整体与细节的有机辩证关系，其目的是为了艺术的全局大气；后者系简要地提示欧洲几个世纪发展形成的写实绘画传统中最主要的以明暗关系为主的造型规律体系。悲鸿先生不仅从研究这一欧洲绘画体系中吸纳真髓，更重要的意义在于他将中国传统艺术中的文化精神与审美旨趣揉合相融，借重线条之特殊表现力，加强了造型的鲜明与力度，而且通悟灵动，运用自如。而在这个体系中，悲鸿先生尤其强调物象立体明暗关系中的支柱乃是一根“明暗交界线”。这根交界线虽然是光线投射在物象上产生主体作用的科学规律，但必须建立在作者艺术视



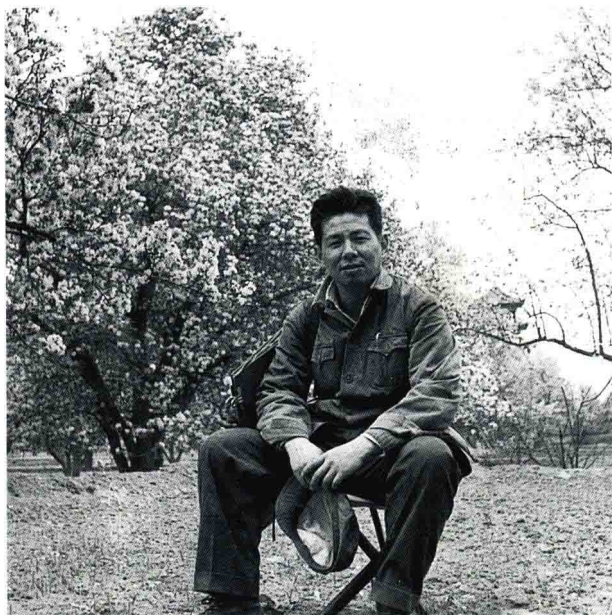
1979年青海写生

觉的主动观察、理解与表现的不同程度上。因为这根“交界线”本身并非表明与确定静止的，而是由这根“线”向受光亮部与暗部过渡时产生的上下、左右、宽窄、粗细、刚柔、方圆、虚实等形态之间关系微妙的变化，就更加潜隐无定，难以捉摸。全凭作者的慧眼和不懈地深入研究，持久实践，才能获得的敏感性。这里往往决定了画家的功力与气质，不同的感受力又支配了不同的表现角度与语言特性，正因为如此，在不同的画家眼中发现和捕捉的“交界线”的全部内容不会成为一种标准化的模式。当然，一旦去表现的时候也就决定了每个画家择用的语言，而其风格亦就由此而找到发生之根源。

艺术当随时代而发展，但艺术不是急于变换外表的时尚品，这是艺术的本质规律和其内涵的精神价值决定的，根本不可以用新旧来判别论定其高低主次。重要的还应看一个艺术家是怎么发展形成的，其作品内质的优劣（当然也是一个人精神品格优劣的反映）乃是真正的衡量尺度。这样才能使我们在面对艺术作品的时候，不至于因为只具一副偏执盲从的眼睛而失去对艺术真朴之光的接受。这一真朴之光，始终能使人们的心灵得到洗涤、获得精神的安宁慰藉和无比欢乐。

——摘自《素描与人生》

若谈对素描的一孔之见，我的思考是，视觉造型艺术终究是从具体的、客观的物象中来的，西方是如此，中国也是如此，只不过中西历史、文化背景不同，发展出来的语言体系不同，但根本上没有分歧。西方的科学理性发展得好，把艺术规律总结了出来，我们的问题是把规律性的东西变成了程式的东西，研究素描是研究造型规律，与此同时，也要研究自身，弄清自己在现实中的位置。我认为从研究客体到研究自身，这才是素描的目的，是活的研究、有效的研究。这样做学问，才会影响、塑造



1973年于青海农村梨园

人的一生。前人总结出许多东西，学死了，是极为枯燥的；学活了，就能检验自己对客观的认识。有一句藏族谚语说得好：人是通过精通一门来认识世界的。所谓精通，就是领悟、掌握它的规律，由此达到自身与客观世界的和谐，获得自由。

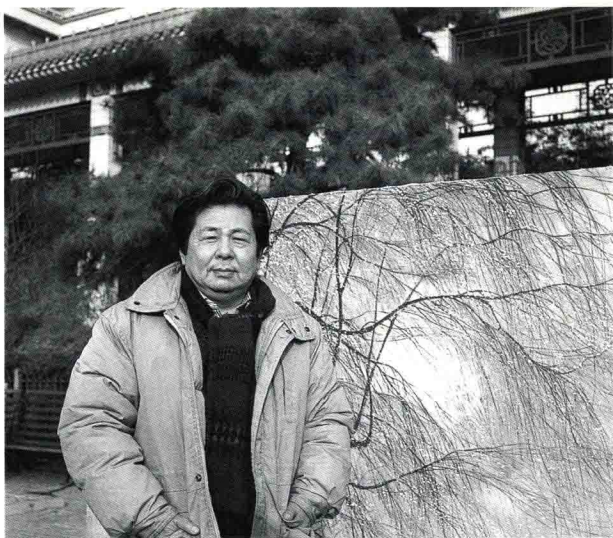
所有西方发生的艺术现象是不是整个艺术发展的必由之路，是不是西方有什么，我们就该有什么；是为了填补我们过去所没有的部分，还是应任其自然地长出来；素描样式是不是一定要走人家已走过的所有的样式，以上问题都应该认真讨论。如果有决心在下个世纪把美院办成世界一流、有中国特色的美术学府的话，就不能在一些基本问题



1986年于红廊寓中

上保持模糊状态、空缺状态。如果找不到一根主线，愿望再好也难达到目标。近读《黄宾虹论艺术》，感到他对规律与创造的关系认识颇深。他说：“无法不足观，而泥于法者亦不足观。夫惟先求乎法之中，终超于法之外，不为物理所拘，即无往而非理。”他还说：“盖不变者古人之法，惟能变者不囿于法。不囿于法者，必先深入于法之中；而惟能变者，得超于法之外”。这里讲的是从认识规律、运用规律到认识自身、获得自由的升华之途。有了这种认识，境界自然就宽宏起来。他说到：“将来的世界，一定无所谓中画西画之别，各人作品尽有不同，精神都是一致的。”“欧风东渐，心理契合。不出二十年，画当无中西之分。”他这些话是一种预言，二十年当然不能达到，但从艺术的根本规律上看，这个预言是会实现的。

——摘自《素描教学要讲求理法辩证》



1991年冬作油画《冬至，春远乎》

综览本书，我们可以得到一个简括的认识：作者力图从一个新的角度对素描进行了认真的深层思辨，并在尊重传统素描的基础上对其中一些根本性的问题提出己见，随之还设计出具体可行的操作方案。概言之，他们首先认为：学习素描就是学习绘画最基本的思维方式，而这一最基本的绘画思维方式即是造形意识的观点。素描不仅要培养驾轻就熟地描绘或再现视觉中具体物象的能力，更重要的是学会运用造形意识，独立创造性地去组织物象，构成画面，抒发情感与内涵思想。正如前贤所谓：与其说画家是在用手画，不如说是在用脑画。任何一个有感知经验的过来人，都会深切体会到培养造型意识在素描教学中的分量。作者认为，平常说用的造型之“型”与造形之“形”，音同而意异。“型”易被理解为模型、原型。意在依照原物之模样，予以再现自然物象的仿效；而“形”乃指形状，图形。造“形”的要旨在于揭示绘画中的创造性的表现因素。作者取用后者而舍去前者，就是要明确地告诉



1993年在创作

读者：素描的最终目的与审美意义不在于描摹自然原物之表象，而在于创造构成画面表现力之艺术真形。由此作者在提出解决画面造形的新课题的同时，也强调了素描中的画面造形，是相对于研究自然物象的具体造型规律而言，二者在素描训练中是难以截然分割的两个方面或两个互补的阶段，是一个完整的眼、手、心相谐的运行过程。作者还指出，画面造形不等同于工艺设计的平面构成，而是面对具体物象时，利用有限的语言去充分发掘造形变化无尽的潜力，从而锻炼组构画面图形的能力。

——摘自《当代素描教程论序》





米开朗其罗石膏像 1953年 27.5cm × 19.5cm 纸本、铅笔

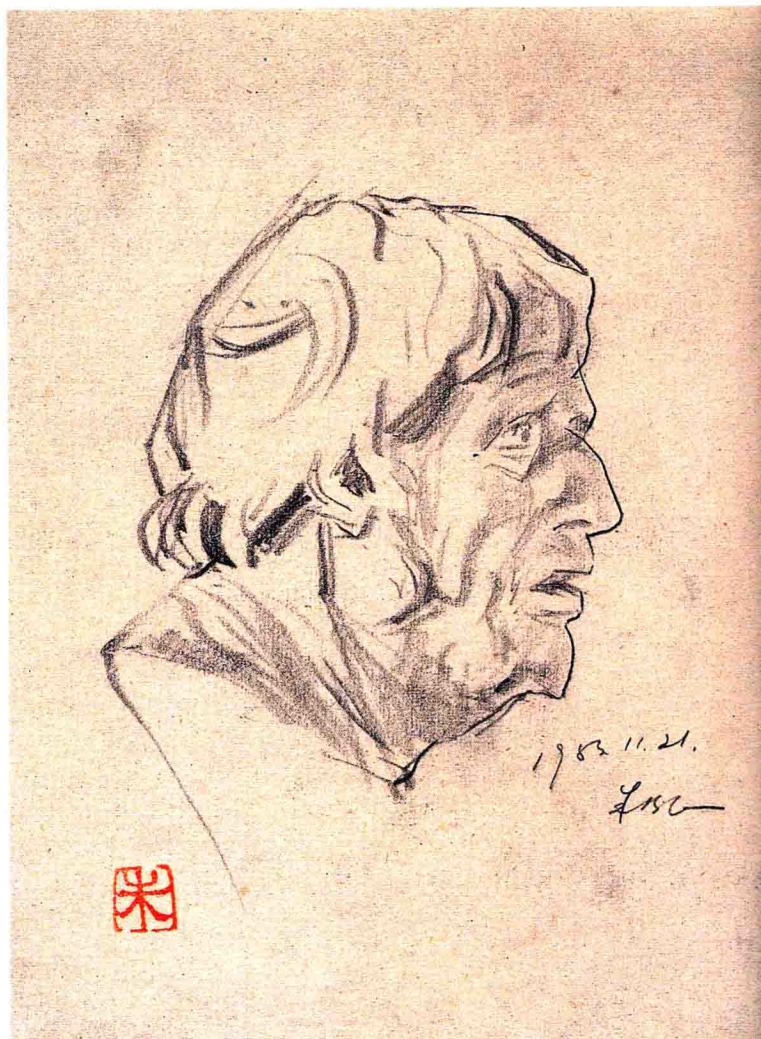


母亲像 1953年 38.5cm × 29cm 纸本、铅笔



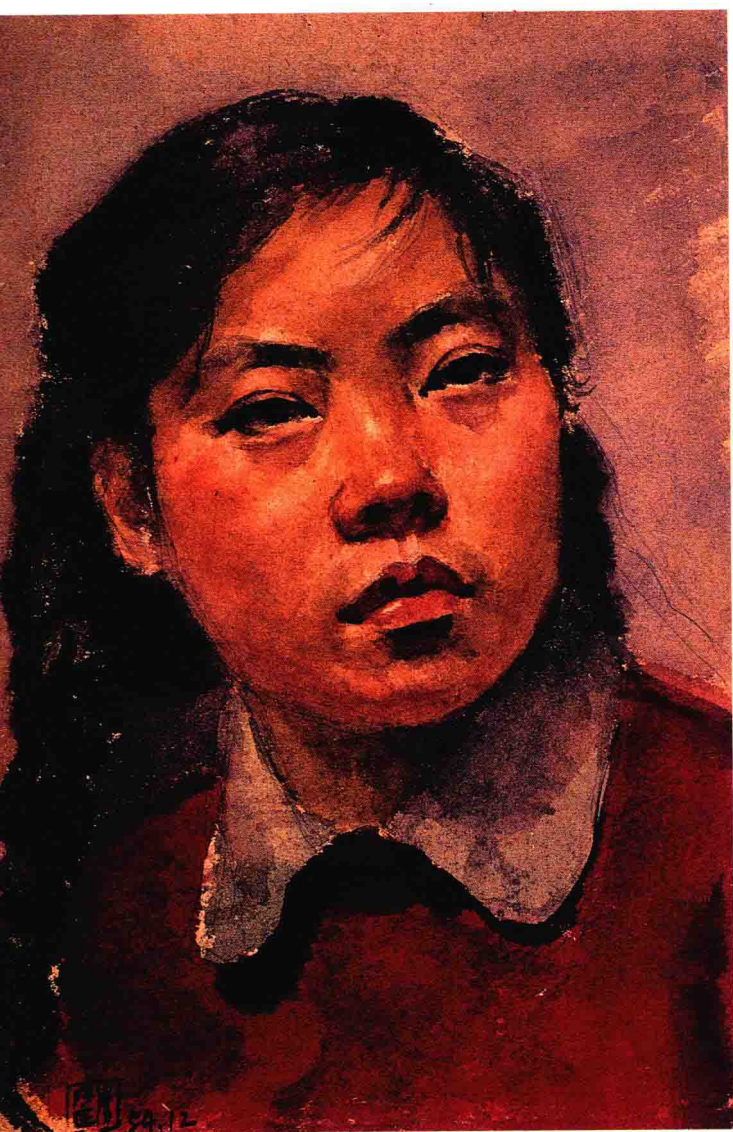
提琴练习 1953 年

27.2cm × 19.8cm 纸本、钢笔淡彩

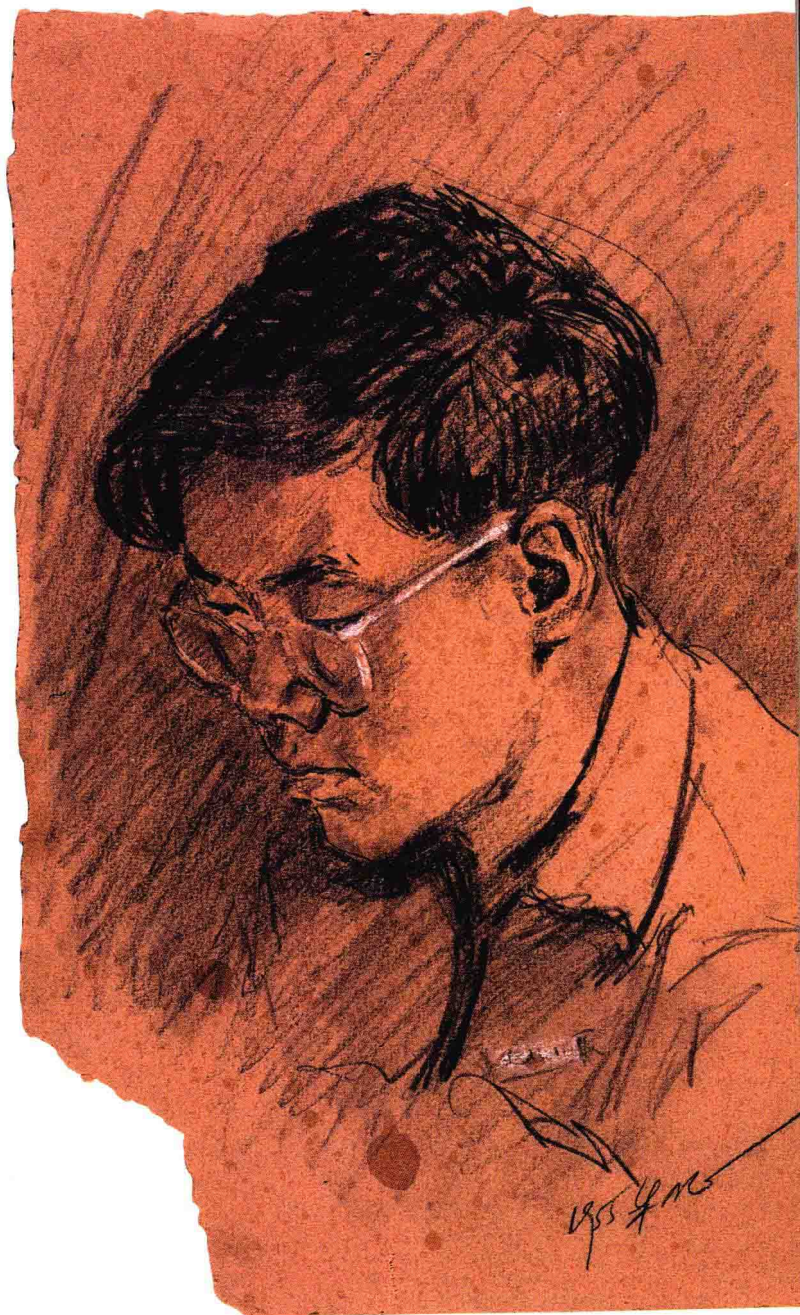


海盗石膏像 1953 年

18.5cm × 13.2cm 纸本、铅笔



水彩人物习作 1954年
26cm × 18cm 纸本、水彩



同学蒲国昌 1955年
22cm × 14cm 色纸、炭笔

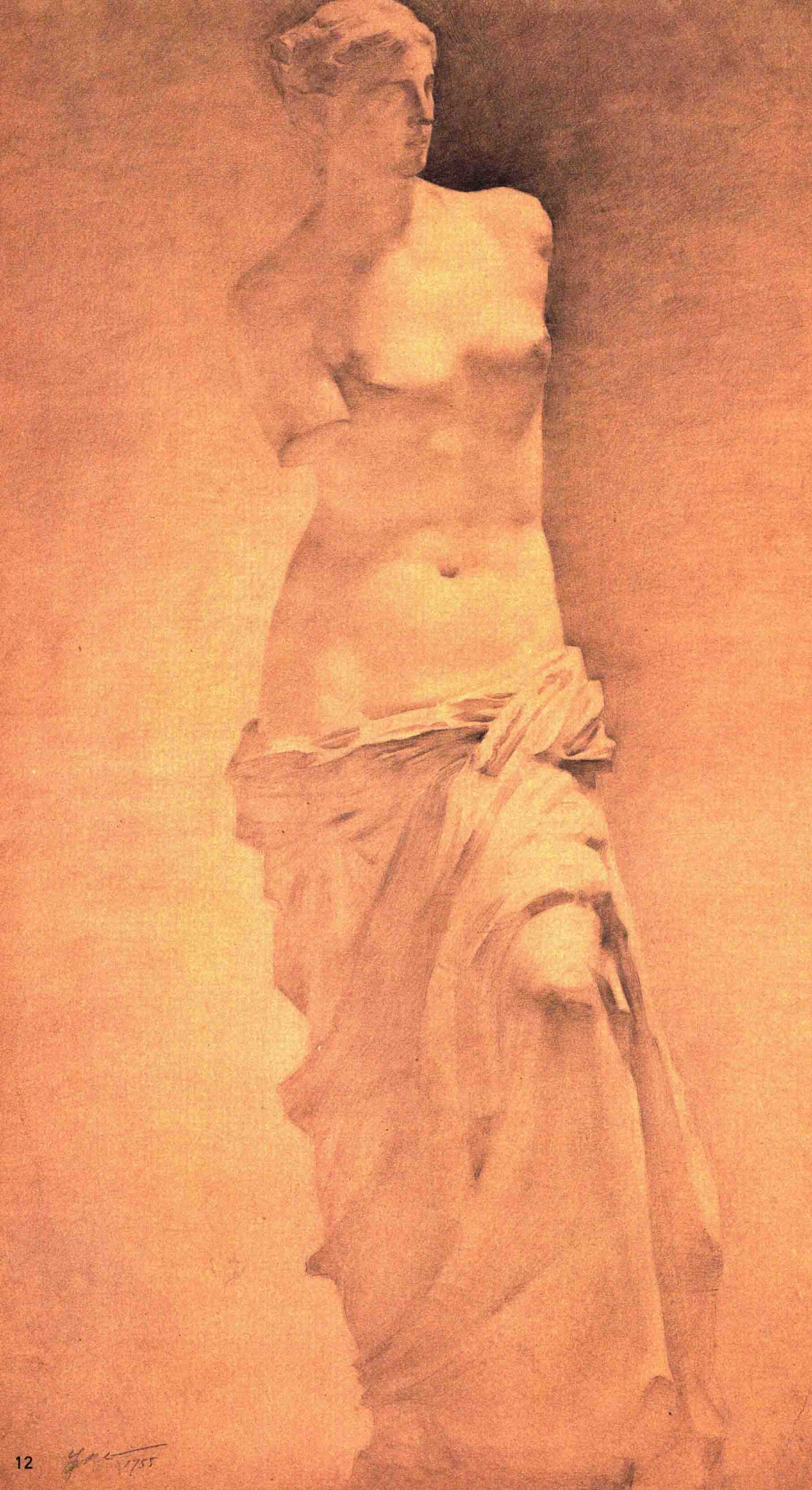
老汉 1957年
20cm × 16.8cm
纸本、墨、毛笔



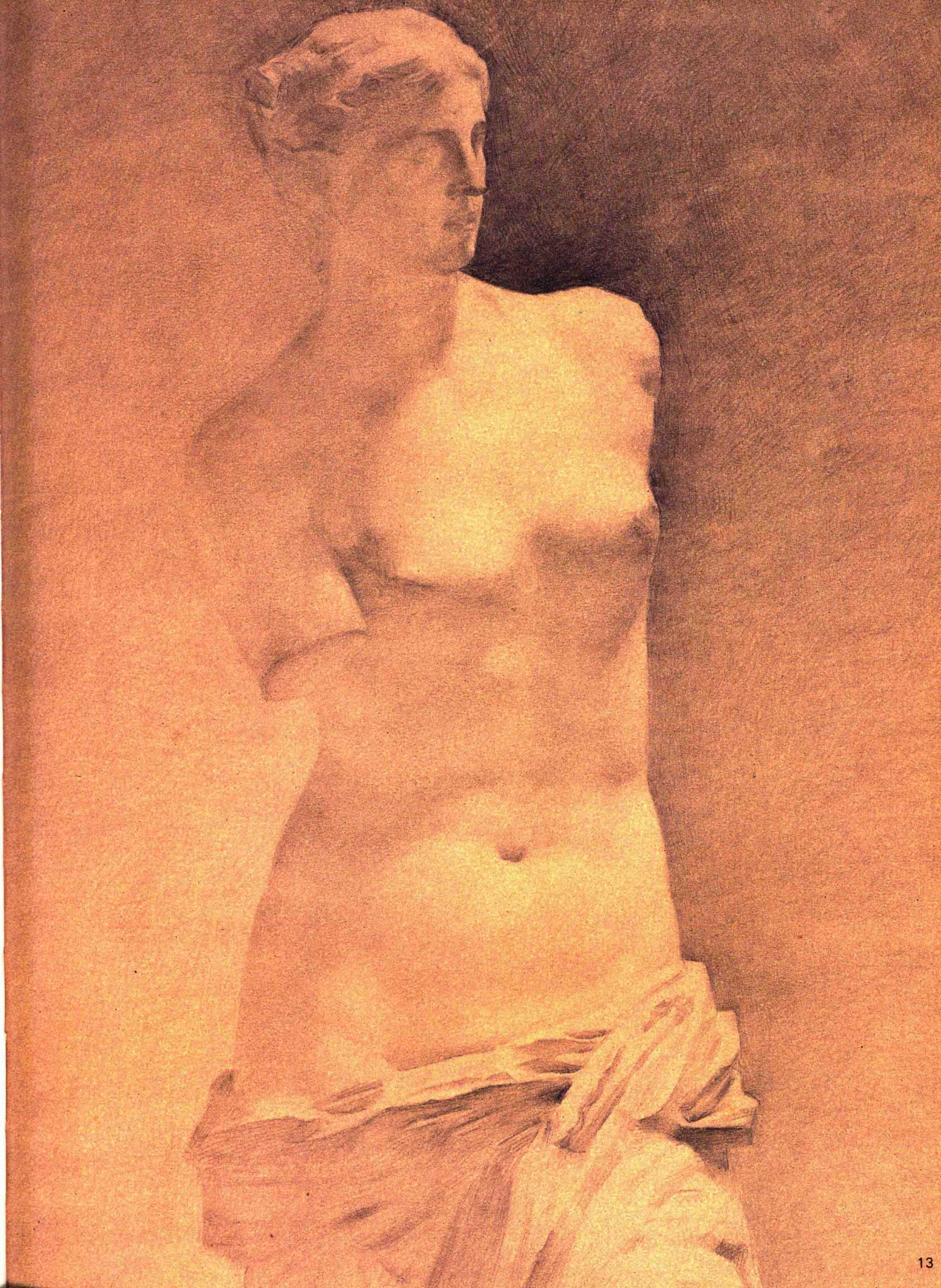
二老 1954年
18cm × 14.7cm
纸本、棕色水彩、毛笔

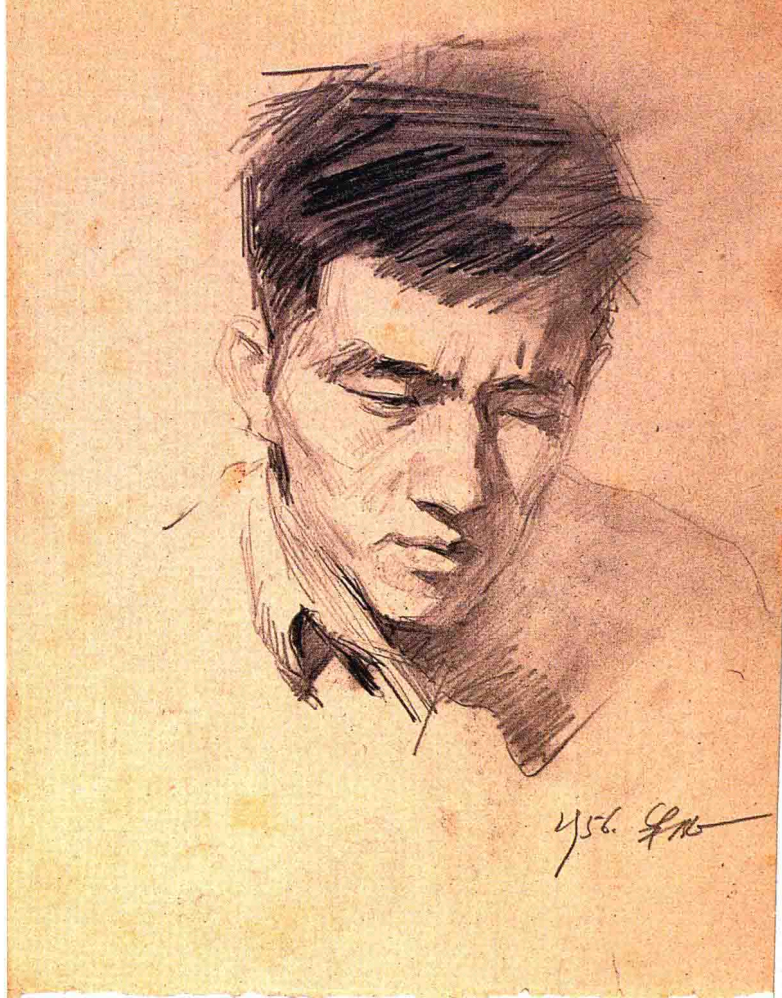


画室模特
1955 年
33cm × 20.4cm
色纸、炭笔



维纳斯
1955 年
70cm × 42cm
纸本、铅笔





左上:同学闻立鹏 1956年
26.7cm × 17.5cm
纸本、炭笔

右上:同学马玉明 1956年
25cm × 22cm
纸本、铅笔

左下:同学冯一鸣 1955年
27cm × 20cm
纸本、炭笔

右下:藏区茶壶 1965年
11.3cm × 11.3cm
纸本、铅笔